Domingo 14 de julio de 1991

PRIMER PLANO///

Suplemento de cultura de Página/12

Editor: Tomás Eloy Martínez

TRADICIONES POLITICAS ARGENTINAS

La ideología del peronismo

Tulio Halperin Donghi, el historiador argentino de mayor prestigio internacional, explica cuál es el lugar que ocupan las ideas de Perón dentro de la tradición argentina, desde Echeverría y Mitre hasta Yrigoyen y los conservadores (páginas 2/3).

El Fondo Nacional de las Artes: lo que no fue

Apogeo y decadencia de una institución que nació hace tres décadas para evitar las penurias económicas de los artistas argentinos. Una investigación de **María O'Donnell** (páginas 4/5).

Serie Negra



La moda Jim Thompson, por **Juan Sasturain**. Los infortunios de Raymond Chandler en Hollywood, por **Christian Kupchik** (páginas 10/11).

Martin Amis, el malvado

Uno de los grandes nombres de la nueva novela inglesa, autor de "Dinero" y "Campos de Londres", estudiado a fondo por **Rodrigo Fresán** (página 9).

UNA GENEALOGIA DE LAS

El lugar del

Un enigma de casi medio siglo —¿cuál es, en verdad, la ideología del peronismo?, ¿qué tiene que ver el peronismo con las tradiciones ideológicas argentinas?— encuentra respuestas originales y polémicas en este artículo del historiador argentino de mayor fama internacional, especialmente elaborado para **Primer Plano** a partir de ponencias presentadas en Washington y en el Instituto Di Tella de Buenos Aires.

TULIO HALPERIN DONGHI*

Cualquier intento de rastrear las raíces del peronismo —tal como lo concibió su inventor— en la trayectoria político-ideológica previa de la Argentina tropieza con dos obstáculos serios. Perón buscaba sus términos de referencia, antes que en esa tradición, en un presente convulso en el que movimientos identificados con ideologías nuevas se disputaban la herencia de una democracia liberal cuyo ocaso parecía irremediable. Pero —lo que es aún más decisivo—, al volver sus ojos a esos conflictos tampoco pareció interesarse por la dimensión ideológica que tenían. Ni su experiencia de una Argentina que en la etapa neoconservadora había comenzado ya a navegar sin brújula por mares desconocidos, ni su contacto con Europa cuando el pacto nazi-soviético había despojado de sentido a los grandes conflictos ideológicos en cuyo marco el Viejo Mundo había avanzado hacia el abismo de la Segunda Guerra Mundial, podía incitarlo a prestar interés a problemas por los que no sentía ninguna atracción espontánea.

Esa indiferencia se iba a expresar tanto en el eclecticismo de sus reconocimientos de deudas político-ideológicas, como sucedió en 1973, cuando, sin negar la deuda que lo ligaba al nacionalsocialismo hitleriano, la declaraba menos cuantiosa que la contraída con la socialdemocracia sueca, cuanto en la índole de su admiración por el fascismo musoliniano, que continuó proclamando, de modo insólito en él, aun cuando hacerlo no podía depararle ninguna ventaja, y que reveladoramente no iba acompañado de ninguna curiosidad por el vasto corpus doctrinario de ese régimen.

Al parecer, para Perón, lo que nazismo, fascismo y socialdemocracia podían ofrecerle era un repertorio de recursos prácticos para el manejo político, y su admiración nunca desmentida por el segundo era un reconocimiento a la eficacia con que (según creyó comprobar durante su visita de 1940-41) había sabido usarlos frente a un público tan escéptico e indisciplinado como lo es el italiano.

EL CONDUCTOR. Esa indiferencia por la ideología se expresa igualmente en la identificación de los problemas políticos con los problemas de la conducción. Tal identificación borraba de su horizonte los temas en torno de los cuales las ideologías políticas deben definirse, y ante todo los vinculados con las modalidades y límites del ejercicio del poder y los criterios que permiten establecer la legitimidad de sus titulares.

La problemática de la conducción da por resueltos todos ellos al ceñirse a indagar cómo es posible lograr que quien tiene —por hipótesis nunca discutida— el derecho y el deber de hacerse obedecer sea en efecto obedecido por quienes tienen a su vez el deber de someterse a sus directivas. Esa perspectiva, muy adecuada a su experiencia de oficial joven en contacto directo con la tropa, y de docente en el marco fuertemente jerárquico de una escuela de suboficiales, es la que propone ya en agosto de 1944 a los empresarios que ha convocado en la Bolsa de Comercio, cuando les asegura "si yo fuera dueño de una fábrica, no me costaría ganarme el afecto de mis obreros mediante una obra social realizada con inteligencia. Muchas veces ello se logra... con un patrón que pasa y palmea amablemente a sus hombres y les habla de cuando en cuando, así como nosotros lo hacemos con nuestros soldados".



Echeverría reclamó un consenso contra un Rosas amenazador...

...mientras Yrigoyen quería crear instituciones legítimas.

La misma perspectiva domina las lecciones que sobre conducción política dictó para los cuadros de su movimiento en la Escuela Superior Peronista, pero ello no impide que allí se postulen, como fundamento necesario para la cohesión y eficacia de ese movimiento, unos principios que deben ser no sólo universalmente reconocidos como válidos, sino capaces de ganar entre las masas la intensa adhesión afectiva, en ausencia de la cual el ascendiente ganado sobre ellas por el peronismo correría riesgo de disiparse con el tiempo. Pero ni aun esa postulación va a imponer el abandono de la radical indiferencia por la ideología, en cuanto a esos principios sólo se dice que son necesarios; su contenido permanece en una penumbra que el orador no se esfuerza por disipar.

CREDOS SIN PRINCIPIO. Ahora bien, a través de esa postulación de unos principios que permanecen vacíos de contenido, Perón reinventa el postulado inicial de la más durable de nuestras tradiciones político-ideológicas. En el *Credo* de 1838 Echeverría había afirmado la necesidad de alcanzar una unidad de creencia que no sólo devolvería su perdida cohesión a la elite letrada, sino permitiría a ésta reconquistar con éxito su influjo sobre las masas, para las cuales esa creencia se constituiría en el venerado núcleo doctrinario de una arrebatadora fe cívica.

Sin duda, Echeverría no era parco en palabras en cuanto al contenido de esa nueva fe política, pero a través de ellas parecía más afanoso de exaltarlos que de definirlos. Así pareció admitirlo cuando, en su polémica con De Angelis, que lo acusaba de haber introducido novedades ideológicas subversivas, replicaba que se había limitado a tejer una rapsodia en homenaje a los más inofensivos lugares comunes de un discurso político que gozaba ya de universal consenso.

Pero aunque también en esa tradición los principios podían permanecer en penumbra, su postulación imponía corolarios perfectamente claros. Frente a cada uno de los dilemas que la política planteaba había una solución válida, y una sola; su validez, por hipótesis evidente, la hacía digna y capaz de ganar adhesión universal. Mientras retrospectivamente la Nueva Generación se mostraba afanosa de reconocer la parcial legitimidad de todas las corrientes cuyas rivalidades habían ensangrentado la historia reciente, el incluir en su propio credo todo lo que en ellas encontraba de positivo hacía de ese pluralismo sólo retrospectivo el fundamento más sólido para su reivindicación del monopolio de la legitimidad política.

Aunque luego de la caída de Rosas no faltaron intentos de deducir corolarios estrictamente políticos de esa postulación de un consenso universal en torno de principios universalmente compartidos (así en la entusiasta presentación que Mitre hace en 1857 del "partido gubernamental, que se ramifica en toda la sociedad, que absorbe todos los intereses, que encuentra todas las simpatías, que domina todas las resistencias"), la fragmentación iba a prevalecer bien pronto sobre la unidad. Pero ella no impidió que se mantuviese un consenso ideológico capaz de convivir con las más violentas tensiones facciosas. Era un enconado adversario político de Mitre, Carlos Guido y Spano, quien en 1869 obervaba complacido que "la base de la República democrática es tan ancha y tan firme, que la unidad de pensamientos en las altas regiones de la libertad y de la justicia pueden considerarse como nuestra más bella conquista" ya que "todas las banderas

peronismo

Alejandro Kacero



El consenso peronista: la gran masa contra el capital.

tremoladas por los bandos o facciones políticas expresan en el fondo aspiraciones idénticas''.

Estas frases grandilocuentes parecen confirmar que el consenso reclamado por Echeverría se ha consolidado, pero también que éste sigue dándose en torno de principios que permanecen vacíos. A la vez, el éxito alcanzado en la conquista del consenso sugiere que esa apariencia es engañosa, que la unanimidad en torno de principios oculta otra menos consciente pero más vigorosa: es la que —como Mitre iba a ser quizás el único en advertir— asentía efusivamente con el rumbo tomado por el nuevo país desde antes de su nacimiento, desde que en 1803 el último virrey, al abrirlo al comercio del mundo, colocó su marcha futura bajo la tutela de la Mano Invisible, esa sucesora profana de la Providencia celebrada por Adam Smith.

Ya en el ocaso del rosismo Alberdi había observado cómo, pese a sufrir las consecuencias de una vida política aun más atormentada y convulsa que en el resto de Hispanoamérica, la Argentina progresaba más rápidamente que sus hermanas políticamente más afortunadas; Sarmiento sólo iba a realizar ese descubrimiento cuando pudo finalmente conocer la capital de Rosas, y comprobar que, bajo la égida de un régimen menos interesado en mejoras para sus gobernados que en afirmar su todopoder mediante una guerra permanente, Buenos Aires había ganado una prosperidad más grande y más equitativamente distribuida que la capital de esa república-modelo que era Chile.

LA FE EN LA HISTORIA. Era precisamente esa fe la que Mitre iba a justificar a través de la construcción de una historia nacional en que la exploración del pasado se apoyaba en un saber profético acerca del futuro, pero sería erróneo creer que el consenso reunido en torno de ella era el fruto de las manipulaciones ideológicas de una figura política que por entonces contaba ya con más recelosos enemigos que admiradores dispuestos a seguir su inspiración. Mitre no se equivocaba al afirmar que en esa historia se había limitado a dar palabras a un saber instintivo al que las masas argentinas se mantenían más constantemente fieles que unas elites demasiado sensibles a la atracción de las cambiantes modas ideológicas.

Sin destruir ese consenso implícito, ya la democratización política limitó su capacidad de aminorar la intensidad del conflicto entre las facciones, transformadas por ello en organizaciones necesitadas de movilizar las pasiones de enteras muchedumbres. El radicalismo, que lo iba a lograr con eficacia incomparable, iba a proponer, paralelamente a la historia de armoniosos avances hacia alturas cada vez más altas que Mitre había propuesto y que estaba lejos de recusar, una epopeya de caída y redención, en que la construcción de una imbatible máquina electoral mediante la conquista y expansión del aparato del Estado se identificaba con la victoria del Bien contra el Mal. Con ello venía a reivindicar para sí el papel que el joven Mitre había reclamado para el ''partido gubernamental''; la victoria del Bien sólo se consumaría cuando el radicalismo completase su conquista del Estado.

En el límite, ello hubiera llevado a la creación de una suerte de Estado confesional identificado con una excluyente fe cívica, tal como el que estaba surgiendo por entonces como herencia de la Revolución Mexicana.

Es sabido que ese límite no fue nunca alcanzado. En cambio el derrumbe de la breve experiencia democrática marcó también el fin de la etapa que había ofrecido tantas confirmaciones a la fe en el rumbo argentino definido por Mitre. El peronismo iba a surgir en un contexto cuya novedad supo reconocer mejor que sus adversarios, sin que por ello fuera capaz de medirla en sus enteros alcances. Bajo su égida, la sociedad argentina, que había venido perdiendo ya paulatinamente la fluidez propia de una expansiva economía de frontera, iba a cristalizar vertiginosamente. Al mismo tiempo, el agotamiento de la confianza en un futuro de prosperidad creciente —que había contribuido a aliviar conflictos en el pasado— intensificó las tensiones entre los actores colectivos, cada vez mejor perfilados, de un drama social marcado por aristas cada vez más agudas.

CONFLICTO Y ARMONIA. En ese contexto nuevo, la aspiración a reunir en torno suyo un consenso ideológico-político universal, a través de la cual el peronismo retorna a las fuentes de una tradición política por la que muestra constante despego, tiene consecuencias también nuevas, que se reflejan muy bien en el pasaje de *Los muchachos peronistas* que exalta a Perón por haberse sabido ganar ''a la gran masa del pueblo combatiendo el capital''.

He aquí proclamada la presencia de un consenso prácticamente universal, puesto que se apoya en ''la gran masa del pueblo'', que deja sin embargo fuera a uno de los protagonistas del drama social que ofrece ahora el argumento central del conflicto político. Puesto que el peronismo (y sería hoy absurdo hacer de esta observación un reproche) nunca aspiró a evadirse del marco capitalista, el futuro que propone ese par de versos es uno de universal armonía pero a la vez de conflicto permanente.

Comenzaban a hacerse sentir aquí las consecuencias de retomar una tradición ideológica que está apoyada en la presencia fundante de un consenso cuando ese consenso se ha hecho ya imposible. El peronismo buscó imponerlo por vía autoritaria, y sólo logró cerrar el acceso a la vida pública de una disidencia probadamente irreductible, que el acorralamiento volvía cada vez más enconada.

Paradójicamente, la continuidad con la más antigua y sólida de nuestras tradiciones políticas vino a acentuar, antes que atenuar, la ruptura que el peronismo introdujo en nuestra vida política, y contribuyó sin duda al desenlace catastrófico de la experiencia de 1946-55.

Pero con ésta no se agotaron las consecuencias de esa lealtad ya anacrónica a una tradición que cuesta reconocer como agotada. Fue precisamente en las etapas posperonistas en que rehacer la continuidad con ese pasado irrecuperable se transformó en objetivo explícito de varios ensayos políticos cuando esas consecuencias se pudieron medir plenamente. Un país horrorizado pudo entonces descubrir que, cuando la unanimidad no es ni aun aproximativamente alcanzable, su postulación encuentra su corolario lógico en el exterminio de quienes son juzgados responsables de impedir que ella impere.

** Profesor titular de Historia en la Universidad de Berkeley, California. Autor de* Revolución y guerra, José Hernández y sus mundos, Historia contemporánea de América latina.

Hace tres décadas, parecía que el Fondo convertiría a los artistas argentinos en seres sin apremios económicos, dedicados sólo a crear. Ahora, la institución apenas tiene oxígeno para sobrevivir por sí misma. Historia de una decadencia que hace juego con la del país.

EL FONDO NACIONAL DE

Quién te ha visto

La entrada al salón Arturo Jauretche: el año empezó así.

MARIA O'DONNELL

Cuando el Fondo Nacional de las Artes se creó en 1958 "para promover la cultura a través de préstamos, exposiciones, subsidios y becas", la comunidad intelectual argentina tuvo la sensación de que había encontrado por fin un instrumento que salvaría de toda inclemencia a los artistas. Y así fue, pero durante pocos años. Al ritmo que le marcaban los gobiernos democráticos y de facto, el Fondo abrió y cerró sus arcas —las dictaduras suelen temer al arte—, y sólo durante raros paréntesis auxilió a sus beneficiarios teóricos.

Ahora, con la democracia, el Fondo padece otra vez de desamparo. "En realidad, desapareció", opina el editor Víctor Redondo. Y el dramaturgo Javier Margulis comenta que "ya ni se me ocurre ir por ahí porque si pedís un crédito no te dan ni las gracias".

La institución es conducida por un presidente experto en finanzas y por doce directores, todos nombrados por el Poder Ejecutivo con el asesoramiento de la Subsecretaría de Cultura. El decreto fundacional exige que los doce tengan "reconocida actuación en las actividades a las que el Fondo presta ayuda". El lector puede juzgar si la exigencia se cumple al examinar el recuadro con la lista de nombres que acompaña esta nota, en la que figuran, además, otros dos directores natos.

Al entrar en el edificio del Fondo, al 600 de la calle Alsina, se advierte una placa de mármol blanco con una figura tallada en bronce. Está allí en homenaje a Victoria Ocampo, quien impulsó el nacimiento de la institución y fue una de sus primeras directoras. Uno de los pocos fundadores que la sobreviven es Emilio Villalba Welsh —un libretista a quien el cine argentino debe éxitos como *El retrato*—: permaneció en el Fondo desde 1958 hasta 1973 y regresó por cinco años más, en 1984.

En el inmenso salón donde se reúnen los directivos de Argentores, Villalba evoca los buenos viejos tiempos: "Siete presidentes pasaron por la Casa Rosada sin que ninguno aceptara las renuncias que el directorio ponía puntualmente a su disposición. Los premios eran suntuosos, las exposiciones se renovaban cada quince días, se financiaba la edición de los libros que premiábamos, se compraban cuadros de artistas consagrados y la fragata 'Libertad' los llevaba a los puertos de ultramar". Según Villalba, esa edad de oro duró quince años. Desde 1963 —recuerda—, el Fondo concedió anualmente su Gran Premio de Honor a las figuras máximas del arte argentino. Borges recibió el primero. El último, de 1990, fue dividido entre un terceto de poetas y músicos populares: Sebastián Piana, el Cuchi Leguizamón y Enrique Cadícamo.

SABOR POPULAR. Los tiempos cambian. La sala de exposiciones, bautizada en 1989 con el nombre de Arturo Jauretche, se convirtió en un espacio desierto y oscuro, como el propio Jauretche (a quien las artes plásticas le "interesaban un pepino", como se lee en sus memorias) tal vez lo hubiese querido.

Hace pocas semanas, sin embargo, se inauguró la primera muestra del año: unas obras de Aldo Sesana. El portero del Fondo explica que todo se retrasó cuando renunció el presidente Oscar Sbarra Mitre (ex decano de la Facultad de Ciencias Económicas), quien había sido nombrado por Julio Bárbaro. El presidente actual, Arnaldo Blasco, también tie-

HISTORIA DE BEATRIZ GUIDO

La musa de los años '60

Quiénes recuerdan hoy a Beatriz Guido? Intelectual mitológica de los años 60, fue una de las narradoras argentinas de mayor éxito (su primera novela, *La casa del ángel*, ganó la también primera versión del Premio Emecé, en 1953; otra de sus ficciones, *El incendio y las vísperas*, de 1964, vendió más de cien mil ejemplares). Los libretos que escribió para Leopoldo Torre Nilsson y Fernando Ayala quizá sean los mejores del cine argentino, desde *La casa del ángel* (1957) hasta *Paula cautiva* (1963). Y sin embargo, ¿ha quedado algún sitio para ella en el debate intelectual de esta Argentina de los 90?

Hace menos de tres décadas, su nombre aparecía casi a diario en todos los medios. Incansable narradora de secretos que nadie sabía si eran verdaderos o falsos, dispendiosa, frenéticamente activa, solidaria con sus infinitos amigos, Beatriz Guido parecía estar donde quiera sucediese algo: en los festivales de cine, en los cafés de moda, en los *happenings* más escandalosos de la época. Magdalena Ruiz Guiñazú la definió de modo certero: "Desde que leí *La casa del ángel* nos hicimos amigas, una amistad que duró hasta su muerte. Si era amiga tuya, todo lo tuyo era maravilloso, no cabían ni la maldad ni el egoísmo, vos eras un ser aparte, maravilloso. Su palabra era *maravilloso*".

El esplendor de Beatriz Guido comenzó a apagarse con la dictadura militar, en 1976. *Piedra libre*, el último film que había escrito con el director Leopoldo Torre Nilsson —su marido, con quien ella parecía conformar una imagen única— padeció tropiezos absurdos con el régimen. Dos años después, en setiembre del '78, Torre Nilsson murió de un cáncer de próstata que derivó en metástasis ósea.

La democracia le restituyó el lugar que le habían arrebatado. Sus novelas *Apasionados* y *La invitación* se vendían por millares, a un ritmo que hoy resultaría insólito, pero entre 1976 y 1983 no tuvo ningún reconocimiento oficial. De pronto, llegaron todos: el primer premio nacional de literatura y su nombramiento como agregada cultural en España, con rango de ministro plenipotenciario. Su obra completa comenzó a ser publicada por Alianza y las reuniones que organizaba en Madrid se tornaron célebres, pero en Buenos Aires ya no volvió a ser lo que había sido. Desde que se marchó a Europa, en 1984, sus libros empezaron a leerse cada vez menos.

La semana pasada se publicó una biografía que parece hacerle justicia: *Beatriz Guido*, escrita por Elsa Osorio, e incluida en la colección Mujeres Argentinas de la editorial Planeta. Osorio, de quien se conocían dos libros de cuentos y dos guiones de cine, entrevistó a decenas de testigos y trabajó sobre el extenso *corpus* de entrevistas que Beatriz Guido fue dejando tras sí desde que llegó a la fama.

El volumen acumula algunas revelaciones que sorprenderán aun a quienes conocieron de cerca a la novelista. He aquí unas cuantas:

• Para ganar el Premio Emecé, Beatriz no ahorró esfuerzos en seducir a los miembros del jurado. En 1966 declararía, consciente de incurrir en el escándalo: "A mí me premiaron por amiguismo, y cuando yo fui jurado también premié a los amigos".

• El libro de Osorio lleva por subtítulo *Mentir la verdad*, fórmula que funcionó, de algún modo, como el programa de vida de Beatriz. Atrajo a Torre Nilsson mintiéndole que había visto su primer film —*El crimen de Oribe*— en portugués, y no cesó de hacerlo cada vez que se le atravesaba una dificultad cotidiana. Mentir era, para ella, el único lenguaje que le permitía aceptar la realidad.

• Aunque de hecho Beatriz Guido y Torre Nilsson conformaron una pareja sólida que convivió un cuarto de siglo, la omisión de una ley de divorcio en la Argentina le impidió casarse (ambos tenían matrimonios anteriores). Eso les creó dificultades en hoteles y festivales, hasta que durante la filmación de *La Mafia*, en 1971, Miguel Babuini —cuya esposa trabajaba en el Registro Civil— les consiguió una libreta de favor, que ellos sólo usaban cuando viajaban al exterior.

• En diciembre de 1971, la revista *Para Tí* publicó un cuento suyo, *El hombre de la camisa de Felix's*, que era una transcripción casi textual de un cuento de Mary McCarthy, *El hombre de la camisa de Brooks Brothers*. Cuando el hecho se denunció, Beatriz salió del apuro logrando que *Para Ti*, en su número siguiente, aclarara que se trataba de una "paráfrasis" autorizada por Mary McCarthy.

• Adolfo Bioy Casares habría afirmado que, para Beatriz Guido, "mentir era un género literario".

• Marietta, la "mucama paraguaya" que colaboró con la novelista durante todos los años de su convivencia con Torre Nilsson, se llamaba en verdad Catalina Báez. Aunque la escritora le regaló una casa en Glew y la colmó de favores, Marietta "la plantó y le hizo un juicio" poco después de que Beatriz enviudó. Al despedirse, la abrumó con esta frase: "Trabajé para un director rico. No voy a trabajar para una escritora pobre".

• A fines de 1963, mientras asistía al festival de Berlín, el ginecólogo le confirmó a Beatriz que estaba embarazada. Dos meses depués perdió el hijo. Nunca pudo reponerse del golpe.

• La venta de su novela *El incendio y las vísperas* aumentó notablemente gracias al feroz ataque que le descerrajó Arturo Jauretche en su libro *El medio pelo en la sociedad argentina* (1965). Hasta el propio Perón, desde Puerta de Hierro, sintió la necesidad de comentar esa novela: "Es —dijo—, el Grosso chico de la Revolución Libertadora" (en alusión a los manuales del historiador Grosso que se usaban en las escuelas primarias).

• Durante el festival de Río de Janeiro, en 1969, Torre Nilsson —que era extremadamente miope— le confió a Lillian O'Connell de Alurralde (hoy directora de la Escuela de Servicio Exterior de la Cancillería argentina) por qué "Beatriz es la única mujer que me gusta". ¿La razón?: "Porque es la única a la que puedo ver. Ella siempre está allí, muy cerca, y yo más lejos no veo".

Beatriz en sus años de esplendor. De perfil, el director "Bupsy" Torre Nilsson.



y quién te ve

Rafael Calviño

ne —igual que Sbarra— antecedentes administrativos: fue director del Banco de Desarrollo, vicepresidente del Banco Central y asesor de empresas como Papel Prensa. Sus declaraciones son cautelosas. En su oficina del segundo piso admitió que los programas de 1991 están demorados "para no crear falsas expectativas. No sabemos aún si podremos contar con el refuerzo de dinero que hemos pedido a Hacienda". ¿Cuál es el presupuesto ideal, cuál el que ya tenían? Blasco no puede (o no quiere) decirlo: "Hace demasiado poco que estoy aquí", se justifica.

Los empleados explican que el nuevo directorio, nombrado en 1989, tiene una marcada vocación populista. En parte, dicen, porque cinco de los nuevos miembros fueron elegidos en representación de otras tantas regiones argentinas (ese vínculo se establecía antes a través de delegados); en parte, también, porque bajo los gobiernos de signo peronista el populismo parece el camino más seguro. Es lo que supuso, al parecer, Sbarra Mitre. Algunos de sus proyectos fueron un convenio con el PAMI, otro de ayuda a la cárcel de Olmos (dirigido por Ana Goitía de Cafiero, esposa del gobernador de Buenos Aires), y un espectáculo teatral para los niños del albergue Warnes, que se suspendió —claro está— cuando lo volaron.

Nada tienen que ver con el populismo, en cambio, los planes de Fernando Sánchez Sorondo, uno de los directores más activos del Fondo. Autor de la novela *Ampolla* y de algunos libros de poemas notorios, como *Salpicón las más noches* y el reciente *El cielo tan temido*, Sánchez Sorondo tiene su despacho a trescientos metros del edificio de la calle Alsina, en la Secretaría de la Función Pública, donde desde año y medio asesora al titular Gustavo Béliz.

El poeta, que acaba de ser traducido al inglés por Norman di Giovanni y al portugués por Santiago Kovadloff, viajó hace algunos meses a la India —donde vive su maestro de sabiduría— para elaborar un mapa de la poesía hindú: el Fondo dará a conocer esos textos y, en reciprocidad, el gobierno de la India difundirá a los poetas surgidos de la Primera Bienal de Poesía Joven, cuyos jurados son Roberto Juárroz, Enrique Molina, Francisco Madariaga, María Elena Walsh y él mismo.

Las similitudes culturales entre la Argentina y la India apasionan a Sánchez Sorondo más que los problemas del Fondo. Aunque la institución costeó su viaje, el poeta pudo organizar la Bienal con un aporte personal del presidente Carlos Menem, quien donó los ocho mil dólares que la editorial Emecé pagó como anticipo por los derechos de su libro *La Esperanza y la Acción*, publicado a fines de 1990.

Sánchez Sorondo cree que la Bienal es uno de los proyectos más concretos para salvar el vacío cultural de la Argentina. Y con la India de por medio, nadie podría acusarlo de populista.

PODEROSO CABALLERO. De todos modos, los artistas se lamentan. Una joven pintora con cara de musa renacentista no supo qué decir cuando le preguntaron, en la recepción, en carácter de qué había ido a pedir una entrevista con el director responsable del área de Artes Plásticas.

Mayor fortuna tuvo la enviada de este suplemento cuando entrevistó a Silvio Maresca, filósofo y otro de los directores. "Ya que usted anda haciendo preguntas por todo el Fondo, seré claro", advirtió. Y lo fue. "Los cambios que estamos haciendo —dijo— tienen que ver con una orientación nacional y popular de la cultura. No queremos caer en el funcionamiento elitista de las administraciones anteriores."

Maresca refirió que durante la dictadura se abolió la principal fuente de ingresos de la entidad (el cinco por ciento de los comerciales de radio y TV). Ahora, todo lo que se recibe son los derechos de autor convertidos en dominio público (es decir, los que dejan de percibir los herederos al cumplirse medio siglo de su muerte). "Después —dice Maresca— la impericia radical hizo perder al Fondo cinco millones de dólares de un aporte extraordinario del tesoro nacional, al mantenerlos en australes durante la hiperinflación". El memorial de agravios se cierra con los escuetos presupuestos de los últimos años y los forzosos recortes de personal.

Las historias de dinero, en el Fondo, parecen una novela de Balzac. El gerente de finanzas, Ramón Mariño, procura desenmarañarlas hojeando una carpeta henchida de cifras, que se abre paso entre pilas de cheques anaranjados. Sus conclusiones son estas: los cien empleados de 1989 se redujeron a 50 por obra y gracia del retiro voluntario y el cierre de las delegaciones del interior. Los gastos, sin embargo, no parecen haber disminuído: dos asesores nombrados por Sbarra Mitre ganan diez millones de australes —el doble de lo que gana un director—, y lo que se ahorró con la muerte de las delegaciones se evapora pagando cincuenta millones a los directores que vienen del interior en concepto de "desarraigo".

"Igual nos arreglaremos", asegura el presidente Arnaldo Blasco. "De ahora en más, la idea es trabajar juntamente con las empresas privadas." ¿Hay lugar para esa idea en un país donde son pocas las empresas privadas que se interesan por la cultura? "Nos arreglaremos", insiste Blasco.

No parece fácil. En lo que va de 1991, el 47 por ciento del presupuesto fue consumido por el pago de sueldos y los gastos de infraestructura. Hasta no hace mucho, las cosas eran distintas: 70 por ciento de lo que ingresaba se destinaba a préstamos para los artistas —que, al fin de cuentas, es la razón principal por la que el Fondo se creó— y el resto se dividía entre becas, subsidios y la burocracia de la institución.

Otro poeta, Afilio Castelpoggi, director encargado del área Literatura, sintetizó el problema preguntándose de quién son los dineros que ingresan en el Fondo: ¿de los artistas o del Estado? Al fin de cuentas, cuando Gardel canta un tango o la Gioconda sonríe desde una lata de dulce, la institución recibe del tres al diez por ciento de lo que se recauda. Deberían dejar que Gardel o Leonardo diriman la cuestión. Pero en los tiempos que corren, ninguno de los dos tiene voz ni voto.



Por aquí se llega al Fondo Nacional de las Artes, a la sombra de Victoria Ocampo: luces y olvidos.

El Directorio

Presidente:
Arnaldo Blasco, economista, ex director de bancos.
Directores:
Carlos Alberto Aguayo, secretario de Cultura de la provincia de Formosa, representante de la región Nordeste.
Damián Bruno Berón, representante de la región Sur.
Antonio Hugo Caruso, secretario de Cultura de la provincia de Buenos Aires, representante de la región Centro.
Atilio J. Castelpoggi, poeta.
José María Castiñeira de Dios*, subsecretario de Cultura de la Nación.
José Félix Feldman, galerista, crítico de arte.
Silvio Maresca, filósofo.
José Augusto Moreno, poeta, folklorista.
Carlos Paz*, representante del Banco Central.
Roberto Oscar Rollié, pintor.
Fernando Sánchez Sorondo, poeta, narrador.
Juan José Tangari, sindicalista, vicepresidente de la Unión del Personal Civil de la Nación.
Luisa Vehil, actriz.

** Por sus funciones, son directores natos del Fondo.*
NOTA: Está vacante la representación de la región Cuyo.

Best Sellers///

Ficción

		Semana anterior
1	*El amor y el poder*, por Colleen McCullough (Emecé, ₳ 185.000). Primera de una serie de seis novelas sobre la república de Roma. En ésta, que abarca los años 110 a 100 A.C., el patricio Sila y el plebeyo Mario entretejen sus vidas en un sinuoso bastidor de intrigas.	3
2	*Gatica*, por Enrique Medina (Galerna, ₳ 115.000). Decimotercera novela del autor de *Las tumbas*. Una recreación, entre documental y ficticia, de la amarga vida de un boxeador identificado con la era peronista.	4
3	*Una sombra ya pronto serás*, por Osvaldo Soriano (Sudamericana, ₳ 88.000). Tramposos, adivinas y buscavidas extraviados en las rutas argentinas componen una metáfora patética de la "realidad nacional".	8
4	*Una muñeca rusa*, por Adolfo Bioy Casares (Tusquets, ₳ 130.000). Monstruos acuáticos, mujeres fatales y hombres atribulados en el último libro de cuentos del Premio Cervantes 1990.	2
5	*Historia argentina*, por Rodrigo Fresán (Planeta, ₳ 105.000). Desaparecidos, montoneros, rockeros vernáculos, gauchos, Malvinas, Evita y Lawrence de Arabia unidos en una versión distinta de la historia patria.	1
6	*La hoguera de las vanidades*, por Tom Wolfe (Anagrama), ₳ 350.000. El maestro del nuevo periodismo compone un retrato absoluto de la Nueva York de los 80 enfrentando a tres grupos de la sociedad: los yuppies de Park Avenue, los marginales del Bronx y los arribistas del periodismo y el foro.	5
7	*El peregrino secreto*, por John Le Carré (Emecé, ₳ 112.000). Punto final de las aventuras de Smiley. A través de relatos aislados, se repasa la caída del Muro, las nostalgias de la guerra fría y la inutilidad de una vida consagrada al espionaje.	6
8	*Minotauro*, por Stephens Coonts (Vergara, ₳ 120.000). Un héroe militar norteamericano debe cazar a un espía ruso, el Minotauro, infiltrado entre los tecnócratas, expertos y oficiales del Pentágono.	—
9	*Más mortífero que el hombre*, por James Hadley Chase (Emecé, ₳ 89.000). Un humilde vendedor de libros inventa un pasado heroico en Estados Unidos y sus fabulaciones, al tornarse realidad, amenazan con destruirlo. Un inédito de Chase.	—
10	*Novios de antaño*, por María Elena Walsh (Sudamericana, ₳ 100.000). Entre la autobiografía y la novela, un retrato de la infancia, del barrio, de los sueños que fueron y de la Argentina que no pudo ser.	—

Historia, ensayo

		Semana anterior
1	*La historia de los judíos*, por Paul Johnson (Vergara, ₳ 210.000). Con la técnica propia de Johnson —dos hombres o dos pueblos que se enfrentan—, se reconstruyen los cinco mil años que conmovieron al mundo.	2
2	*Historia de la vida privada*, tomo 10, dirigida por Philippe Ariès y Georges Duby (Taurus, ₳ 264.000). Un estudio de las diversidades culturales del siglo XX: católicos, inmigrantes, comunistas, judíos, y de la intimidad francesa.	—
3	*Usted puede sanar su vida*, de Louise L. Hay (Emecé ₳ 102.000). Después de sobrevivir a violaciones y a un cáncer terminal, la autora propone una terapia de pensamiento positivo, buenas ondas y poder mental.	4
4	*Asalto a la ilusión*, por Joaquín Morales Solá (Planeta, ₳ 112.000). Radiografía de la Argentina contemporánea por uno de los más lúcidos columnistas políticos.	5
5	*Historia de la vida privada*, tomo 9, dirigida por Philippe Ariès y Georges Duby (Taurus, ₳ 339.000). La comunicación y la censura en el siglo XX. Todos los conflictos que la sociedad occidental plantea entre lo que se puede decir y no se puede decir.	3
6	*La ventaja competitiva de las naciones*, por Michael E. Porter (Vergara, ₳ 350.000). Ver recomendaciones del editor.	—
7	*Cambio de poder*, por Alvin Toffler (Plaza y Janés, ₳ 395.000). El apogeo de los regionalismos, la recomposición del mapa político europeo, el crecimiento del Japón y todos los otros nuevos vientos del mundo según el futurólogo más cotizado del presente.	1
8	*Los Beatles. Una biografía confidencial*, por Peter Brown y Steven Gaines (Vergara, ₳ 137.000). El gran fenómeno musical de esta mitad del siglo narrado por el ex padrino de casamiento de Lennon y Yoko Ono y por un biógrafo profesional de la cultura pop.	—
9	*Cómo ser una mujer y no morir en el intento*, por Carmen Rico Godoy (Planeta, ₳ 98.000). Manual de ayuda para quienes sean ejecutivas, madres, hijas, esposas y no quieran perder encantos en el camino. La autora es columnista del semanario español *Cambio 16*.	—
10	*Memorias de un funcionario*, por Rodolfo Livingston (La Urraca, ₳ 60.000) Las batallas contra la burocracia de quien fue director del Centro Cultural Recoleta desde julio de 1989 hasta que lo expulsaron por transgresor.	—

Librerías consultadas: Clásica y Moderna, Del Turista, Expolibro, Fausto, Hernández, Norte, Santa Fe (Capital Federal); El Monje (Quilmes); Lett, Ross, Homo Sapiens (Rosario); Nubis (Córdoba); Feria del Libro/Kotzer (Tucumán).

Nota: Para esta lista, no se toman en cuenta las ventas en quioscos y supermercados. Con cierta frecuencia, algunos títulos desaparecen de la lista y reaparecen en los primeros puestos a las pocas semanas. Esas fluctuaciones se explican por tardanza en la reimpresión. En todos los casos, los datos proporcionados por las librerías son cotejados con las cifras disponibles en las editoriales que se mencionan en la tabla.

RECOMENDACIONES DEL EDITOR

Truman Capote: *A sangre fría* (Sudamericana). La primera —y tal vez la mejor— "novela de no ficción" norteamericana, publicada en 1966 tras largas vacilaciones sobre las páginas finales. Capote sigue paso a paso la vida feliz y la muerte atroz de una familia de granjeros de Kansas, desde que nace la idea del crimen hasta que los culpables son ahorcados.

Michael E. Porter: *La ventaja competitiva de las naciones* (Vergara). Un estudio exhaustivo sobre cien empresas líderes en el mercado mundial, cuya eficacia impulsa la economía de sus respectivas naciones. Hay pocos trabajos de economía política que explican como éste el éxito fulminante de Dinamarca, Corea, Japón o Italia.

Osvaldo Soriano: *Artistas, locos y criminales* (Sudamericana). Reencuentro con los primeros textos periodísticos de un narrador ejemplar. El asesinato de Ingalinella; los crímenes de Robledo Puch; Roberto Mariani; Obdulio Varela y San Lorenzo de Almagro desfilan con la misma frescura que hace veinte años.

Karl-Otto Apel: *Teoría de la verdad y ética del discurso* (Paidós). Dos óptimos trabajos del epígono de la escuela de Frankfurt que reflexionan sobre la verdad como un diálogo y sobre el conjunto de ideas que permiten enfrentar críticamente al autoritarismo. Obra de extremo rigor académico.

Carnets///

LIBROS

Vereda tropical

LA ULTIMA NOCHE QUE PASE CONTIGO. Por Mayra Montero. Tusquets, La Sonrisa Vertical. ₳ 154.000.

La última novela de Mayra Montero, finalista del XIII premio La Sonrisa Vertical, mantiene la dignidad de la colección erótica de Tusquets: siempre entre la elegancia de la escritura y una sexualidad que estalla en cada página. No es poco decir, ya que los términos que componen la expresión "literatura erótica" no son siempre conciliables: el erotismo exige un solo e incesante tema —en distintas posiciones—; la literatura implica eludir el *déja vu*, aludir y despertar en el lector iluminaciones de la comprensión o, al menos, mantener su interés hasta la última página.

Por eso resulta siempre un poco sorprendente toparse con buena literatura erótica: al fin de cuentas, ¿cuántas variantes posibles puede haber acerca de un tema? Porque, en definitiva, las tramas se construyen con las mismas partes del cuerpo, con las mismas sensaciones —más o menos intensas: he allí el dilema— y con las múltiples permutaciones de lo prohibido, la necrofilia, el sadomasoquismo, el adulterio, la homosexualidad y fantasías varias, seudo o definitivamente perversas. Rara vez su objetivo es otro que el de *estimular* al lector como un fin en sí mismo, salvo en excepciones de tanto valor para la literatura en general como *Las relaciones peligrosas*, el clásico de Choderlos de Laclos. Son los límites del género: su encanto, entonces, reside no en el *qué* se cuenta sino en el *cómo* se lo cuenta.

El caso de Mayra Montero merece atención: *La última noche que pasé contigo* tienta el riesgo del lugar común no sólo por las variantes eróticas que recrea, sino porque el espacio de las pasiones es un crucero por el Caribe. Es un riesgo que complace a esta escritora nacida en La Habana en 1952, residente en Puerto Rico y corresponsal de prensa en Nicaragua, Honduras, Guatemala y también en las cálidas islas que describe en este relato. Por sus trabajos periodísticos recibió en 1985 el premio del Overseas Press Club.

Ya en *La trenza de la hermosa luna* (Anagrama, 1987) Montero había bordeado el peligroso límite de la novela histórica al "modo de" Carpentier pero salió airosa al poner en escena el derrocamiento de Baby Doc y los tonton macoutes en Haití, sin dejarse atrapar por la fascinación fácil del realismo mágico, aunque su tema fuera el vudú; tampoco cayó en las redes del realismo ni se dejó tentar por el documento periodístico.

En *La última noche que pasé contigo* parte de otro estereotipo: las pasiones caribeñas en-oferta-para-los turistas y/o despertadas en ellos mismos por el entorno, la potencia sexual de los negros, la situación de viaje como anzuelo para lo inesperado y extremo. Quiebra el esquema al introducir como línea argumental el problema de la edad en los miembros de una pareja que comienzan su tránsito entre la madurez y la frustrada definición de sí mismos tan sólo como abuelos.

Celia y Fernando acaban de casar a su única hija. Deciden emprender unas tranquilas vacaciones en barco; la indolente y pasiva voz narradora de Fernando sólo permite, al principio, imaginar la avidez sexual renovada por el mar (y mal correspondida) de su mujer; de él no se vislumbran ni lejanamente las tormentas por las que habrá de pasar, y menos aún, como sujeto activo. Embarcan y, entre bolero y bolero, las olas del mar y capítulo y capítulo, despiertan al placer de los recuerdos culposos del deseo, a las fantasías que se encarnan y a desenfrenadas entregas a terceros, todo con violencia en aumento, sin cariño y cambiando el punto de vista según quién es el personaje que narra.

Celia y Fernando viven algo así como el canto del cisne. *La última noche que pasé contigo* juega con los estertores del erotismo, con la despedida de la sexualidad y con la muerte. Unas cartas de amor atraviesan el relato: las cartas sólo adquieren significado al final, cuando se devela la identidad del destinatario y firmante y cuando los protagonistas, cansados, rencorosos pero sin cuestionamientos, deciden resignarse nada más que a la matrimonial costumbre de su destruida pareja.

Narrar significa postergar el desenlace, tanto como en el placer erótico. En *La última noche que pasé contigo* la correspondencia ajena crea una suerte de suspenso —o al menos de desconcierto— hasta llegar al final; a la vez, los momentos más intensos son detenidos traviesamente: se los interrumpe con otro relato, para continuar y resolverlos más adelante sin perder un ápice de su fuerza.

Hay malicia y placer en esta novela: las situaciones eróticas sólo varían por el fino tamiz de la percepción femenina que impregna la narración; la escritura se regodea en ellas —como en la imagen de tarjeta postal del Caribe—, en la sensualidad de los boleros o en la aparente debilidad del argumento que, en principio, sólo sirve para encadenar una escena sexual a otra más cruel. Hay momentos notables, como el clímax en el restaurante japonés, producido a través del sabor y la apariencia de la comida; o las reminiscencias de Celia, encerrada en el baño con el hombre que sirve la comida a los enfermos del hospital, mientras su padre agoniza.

Lo que se lamenta en este relato es cierto psicologismo simbólico empleado hacia el final. Y también la concesión de describir a los personajes con aspecto totalmente juvenil, como si no fuera verosímil que cuerpos más blandos puedan desearse, o como si García Márquez —por dar un ejemplo también latinoamericano— no hubiera probado en *El amor en los tiempos del cólera* que la pasión y la ternura literarias pueden anidar hasta en lo peor de la decrepitud.

Con su primera novela, *La trenza de la hermosa luna*, Montero fue finalista del premio Herralde. Con *La última noche que pasé contigo* confirmó la intuición inicial: su estilo no es el acuñado en Puerto Rico por Luis Rafael Sánchez en *La guaracha del macho Camacho* y, más tarde, por los cuentos de Ana Lydia Vega (ambos publicados por Ediciones de La Flor), con su viva mezcla de oralidad, humor, música y cultura popular. Montero se mantiene dentro de los parámetros del Caribe, va afinando su oficio, trabajando con el imaginario y las convenciones, entreteniendo mientras cuenta sus historias isleñas y en el fondo pesimistas. Es una escritora para tomar en cuenta, aunque no termine de definir su estilo personal: acaso está manejando las técnicas para desembarazarse luego de ellas, como suelen hacer los pintores. Su obra no es todavía *nueva*, pero es siempre buena.

SUSANA ROTKER



Una excursión a la patria



El óleo de Blanes tal como se ve en el Museo Histórico Nacional.

OCUPACION MILITAR DE RIO NEGRO. Cuadro de Juan Manuel Blanes, en el Museo Histórico Nacional. Defensa 600. Todos los días, de 15 a 19.

Tendrás que atravesar, primero, los salones umbríos, atestados de pergaminos y cornetas, retratos y bicornios, uniformes, oriflamas y espadines que huelen a coro de blancas palomitas, a *Billiken*, a composición tema la patria, hasta llegar, finalmente, a donde esperan ellos.

Ellos tienen las miradas lejanas, despectivas, de los hombres que se encaraman a caballos. Ellos son como túmulos inmóviles, con sólo la mirada, y no hay sino caballos para aceptar el movimiento. Los caballos caracolearon justo en ese momento, sudaron sus cuellos un minuto después, rebufaron sus belfos casi entonces. Entre las patas de los caballos sueñan, necesarios, los perros.

A ellos no les importa. Sus chaquetas son azules, sus pantalones rojos, y algunos llevan, incluso, requintado el quepí. Ellos —son muchos, son ajenos— sostienen el sable punta al cielo en la diestra y con la siniestra las bridas de las bestias. Ellos, entonces, acaban de terminar la patria.

Y te miran. Cuando los pintó Juan Manuel Blanes, hacia 1888, Nietzsche enloquecía en Sajonia, otro loco moría en el Paraguay y ellos, si acaso, regenteaban sus tierras. Años antes, en 1879 y en el río Negro, cuando la escena todavía no era un cuadro, el general Roca y todos sus acólitos completaban la patria el mapa pretendido, se apoderaban en ese gesto del desierto que habían sabido imaginar. Y ahora te miran. Fijo, con los ceños fruncidos, y las barbas.

Los museos son cardúmenes de materias inertes, ya vencidas, que aceptan la mirada. En los museos, uno mira al pasado; aquí, frente al cuadro de Blanes, el presente que ya fue te mira, te hace historia: te convierte en un error futuro. Vale la pena internarse en el Museo Histórico, aventurarse, para quedar enfrentado con la mejor imagen de esa Argentina que pasó y no ha sido, la cristalización de los sueños de los que, últimamente, nos hemos despertado. Hay, en Tel Aviv, un museo de la Diáspora que sólo muestra objetos falsos, reproducciones actuales, para reírse del museo como cementerio de lo verdadero. Aquí, frente al cuadro, la mirada de los hombres te hace falso o, mejor dicho: hace falso el futuro.

Fueron ellos —Roca, los hombres de Roca, los conquistadores— los que edificaron primero con palabras un desierto, supusieron en las tierras argentinas un desierto para tener derecho a conquistarlas y, después, hacer de ellas su futuro jardín. Fueron ellos los que inventaron, en esas soledades, el futuro: la Argentina sería un país grande, el país del mañana. "Somos la traza de una gran nación, destinada a ejercer una poderosa influencia en la civilización de América y del mundo", proclamaba, entonces, el general. Ahora, cuando tras décadas de esperar el mañana aprendimos que ese mañana no será, ellos nos miran, los falsarios, tratándonos de falsos. Ellos, con los ceños fruncidos, y las barbas.

Blanes los pintó con pincelada firme pero soterrada, con el cuidado de quien no quiere mirar, sino hacer la mirada. Blanes nació en 1830 y en Montevideo y murió en Pisa, en 1901. Era, ya queda dicho, un extranjero. Juan Manuel Blanes los pintó —a ellos, a los hombres— enormes, imponentes, como un David tardío haciendo de Napoleón un emperador autoportante, para que aquí también hubiera imperio. Los pintó sobre un fondo de cielo, limpio, sin nubes, uniforme, como recién preparado para la retreta y al fondo, muy atrás, como un cielo que bajase a la pampa, los ejércitos semejan nubarrones grisáceos con cañones, caballos y distancia.

Los hombres, sobre los caballos, se presentan en cuña, con el general al frente, como ariete. Son fuertes, blancos, despectivos. Salvo, en el ángulo último, el corneta: el corneta es negro y lleva, por eso, una chaqueta roja. Su caballo no caracolea, no se mueve: tiene los ojos mansos de quien sabe que su oficio en la vida es bajar la mirada —no te mira, no te vuelve futuro—, de quien sabe que su mirada no decide el tiempo.

Y al lado, ya en el extremo, casi fuera del cuadro, casi tan fuera como quien, de este lado, se somete a los ceños fruncidos y las barbas, se agolpan los ajenos: hay una cuartelera, con las botas de potro y un poncho de rebozo; hay varios indios, de rodillas, con mantas agrisadas, muy abajo, más bajos que los perros y hay, entre medias, un cura con sombrero y cara de otra cosa que simula leer, aunque esté mirando de reojo, un libro abierto. Pero el futuro no está entre sus poderes: sus miradas, huidas, se quedan en el cuadro, no salen del pasado, del museo.

Los hombres, en el cuadro, por supuesto, no hablan.

Sería innecesario.

MARTIN CAPARROS

EL CAZADOR OCULTO

Bernardo Neustadt, periodista.
Seguí, Mingo (por Domingo Cavallo). Te dijo el médico que si no insultás a una persona por día te da un ataque de presión.
Despertando con Neustadt. Radio América, julio 5.

• • •

Marcelo Longobardi, reciente periodista.
Anoche me encontré en televisión con este muchacho que se llama Rafael Romá. Rafael Romá es el hombre que Eduardo Duhalde eligió para acompañarlo en la fórmula como gobernador. Rafael Romá va a ser candidato a vicegobernador si es que gana la interna frente a Brown, lo cual va a suceder seguramente. ¿Qué me pareció Rafael Romá? Me pareció un buen chico, un chico de su casa. Debe querer a los padres, debe haber sido un buen alumno en el colegio. Pero creo que ideas no debe tener muchas.
La opinión de la mañana. Radio Del Plata, julio 2, 7 hs.

• • •

Marcelo Longobardi, otra vez.
(El vicegobernador de la provincia de Buenos Aires).Macaya debe haber sido el peor vicegobernador del mundo. No hizo nada, no existió. Luis Macaya fue una especie de fantasma que pasó por la vida de la provincia de Buenos Aires y no hizo nada. Luis Macaya no existe, ni siquiera aparece en los diarios. Nada. Ni escándalos tiene. Mire..., mire..., ni líos. Es un hombre que no existe.
Id. 7.05 hs.

• • •

Guillermo Patricio Kelly, entrevistador.
(...) este canal (Argentina Televisora Color, estatal), tan vapuleado por ladrones internos y por vivillos políticos externos...
Sin concesiones. ATC, julio 8, 22.55 hs.

• • •

Carlos Mira, reciente periodista.
(Lorenzo) Miguel dice que representa el peronismo del '55. Esto es del paleontólogo.
Martín Wullich: ¿Paleontólogo?
CM: Sí. Mirá, yo tengo 35 años y el '55 me parece paleontólogo.
MW: ¿Paleontólogo?
CM: ¡Paleolítico!
La opinión de la mañana. Radio Del Plata, julio 2, 6.35 hs.

• • •

Eduardo Menem, senador nacional (PJ)
(...) pensar que usted va a comprar algo, y está al mismo precio. Esto es inédito.
Línea nocturna. ATC, julio 3, 23.20 hs.

• • •

Juan Alemann, economista.
Bernardo Neustadt: Doctor Juan Alemann, ¡buen día! ¿Quién tiene razón: Cavallo o el ex presidente del Banco Central, Machinea?
JA: Tiene razón Cavallo. Pero tiene razón totalmente. Ahora, en el fondo, tiene razón pero condicionada. Es decir, si aquí la política económica se sigue por la actual dureza que tiene, que es insólita, un caso único en toda la historia argentina, entonces Cavallo tiene razón. Ahora, si acá se afloja, y por ejemplo se diera plata a La Rioja, a Somisa o a otras provincias y se gastara más, entonces no, tendría razón Machinea.
Despertando con Neustadt. Radio América, julio 4.

Carnets///

PLASTICA

Berni, el virtuoso


1960: Berni se autorretrata, en tinta y carbonilla.

MIGUEL BRIANTE

En la galería despojada, apenas partida por unas columnas*, los once cuadros —seis fechados entre 1953 y 1958, cinco entre 1975 y 1977— parecen jugar una partida eterna, en la que se dirime algo más que el valor de dos instantes precisos en la obra del maestro Antonio Berni, las diversas gradaciones de su virtuosismo asombroso, las entonaciones de un realismo que cruza de una intimidad descarnada —crudo testimonio de encuadre fotográfico, paleta en sordina, que escenifica situaciones en ranchos y chacras y caminos del interior, migraciones internas, abandonos— a la ironía feroz, gloriosa de brillos urbanos, donde se fragua la decadencia de "la gente del gran mundo".

Los de la década del cincuenta fueron pintados después de un viaje a Santiago del Estero, donde Antonio Berni —usando una astucia que supo llevar hasta sus últimas consecuencias— registró fotográficamente el trabajo en los obrajes. Eso era en 1952, mientras moría Eva Perón. En 1953, pinta uno de estos cuadros: *Los hacheros*, una radiografía de dos metros por tres. Están ahí, en el monte cerrado pero a medio talar, con las hachas al hombro o en calma, posando para el artista, para el hombre que los miraba desde la cámara. Las crónicas registran que ese mismo año decrece la exportación de tanino del quebracho, el Gran Chaco sufre el cierre de fábricas de tanino, puertos, vías férreas, y empiezan los éxodos. En 1954, Berni pinta otro de estos cuadros: *Migración*. La quietud se ha hecho patética, se mueve; cansina, pero se mueve. "Estancamiento agrícola —señala la crónica—; se acentúa la migración interna a Buenos Aires. Desequilibrio del comercio exterior —señala la crónica y después se apura hasta el '55—. Cae Perón." De ese año no hay nada en esta muestra. Pero del '57 está *La familia* —en algún rancho al que todavía le queda, colgada, una manta que sirve para hacer saltar la soledad, el perro famélico— y del '58 aparece *El almuerzo*, que repite un tema muchas veces abordado por Berni: el momento ritual de la comida entre los pobres, del milagro.

Esos cuadros están hechos con la memoria, porque en 1955 Berni ya se había instalado en París, donde expuso en la galería Creuze, prologado por el poeta Louis Aragon.

Todos esos cuadros de campaña están pintados en temple, una especie de antepasado del óleo: la elección de esa técnica no es casual. En el temple, los pigmentos se diluyen en agua de cola o en clara de huevo o en otra materia que apenas deja lugar al aceite, al brillo. El temple tira a opaco; y aunque Berni lo maneje como si fuera óleo, el material deja su rastro: opacos, polvorientos, son la tierra que pintó, los personajes de esa tierra empujados por el hambre a los bordes de la ciudad. Esa ciudad cuyos arrabales Berni pintó en ese mismo año, en paisajes donde los personajes no están, o están ausentes, o —como el Juanito Laguna que tramaría después entre chatarra y cielos oxidados, quebrando los límites de la pintura para tocar el corazón de un pop sudamericano, caótico, marginal— están por llegar.

PASADO Y PRESENTE. Todo en Berni es historia: de la pintura, del país. Nació en Rosario de Santa Fe en 1905. Su padre, un sastre italiano, se fue a la guerra en 1915. Antonio fue aprendiz en un taller de vitrales, hizo carteles, vivió en el campo pintando el paisaje, estuvo en Madrid en 1925, se instaló en París en 1926 y vio a Braque, a Picasso, leyó a Freud y a Marx, y frecuentó a los argentinos a los que se llamaría, después, el "grupo de París"; en ese núcleo, se ahondó su amistad con Spilimbergo.

En 1927, Max Jacob lo inició en la técnica del grabado; en 1929 empezó a codearse con los surrealistas —sus compadres fueron Louis Aragon y Henri Lefévre— y así volvió a la Argentina, como pintor surrealista, en 1930. Con su esposa y su hija Lily —nacida en París— se encerró en una chacra de Santa Fe. No pasaría mucho tiempo en los sueños; su técnica —exasperada por la necesidad de hacer real lo irreal, como pasa en el surrealismo— le ayuda, o lo empuja, a responder a la inmediata realidad con su obra.

Desde 1934 —cuando funda el Movimiento Nuevo Realismo—, su pintura, enganchada con el muralismo mexicano y las tendencias de toda América latina, se declara social. Pinta imperiosamente cuadros memorables, que superan la anécdota: *Manifestación, Desocupados, Chacareros,* gradualmente se sale de la técnica monumental, se arrima a lo íntimo, busca una épica más cercana, llega a esos cuadros de Santiago del Estero que Martha Nanni —en el catálogo a la muestra retrospectiva realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1984— ha sintetizado: "Durante más de un año registra el éxodo de un pueblo. Son imágenes sentimentales, de colores terrosos, que se desplazan sobre un telón de fondo". Eso, hasta el '57. Entre 1958 y 1961, sigue Martha Nanni, "transita de una visión idealizadora a una visión degradadora. El mismo proceso que sufren sus personajes cuando se trasladan del campo a los alrededores de la gran metrópoli. Este es un período de ensayos formales". Del brutal informalismo de *Villa Piolín*, dará en la riqueza conceptual y dramática de la serie de *Juanito Laguna*, de las villas miseria. Incorpora chapas, mete entero un cartel de Pepsi Cola en un cuadro, o un avioncito en la mano de Juanito dormido en un basural. Ramona Montiel, la mujer venida de abajo que entra a los círculos del poder, medirá después la degradación de las dictaduras, el costado lujoso de la fiesta de sangre que testimoniará en París, con la muestra "Los rehenes", en homenaje a los líderes guerrilleros y la serie *La masacre de los inocentes*. Hacia 1975, presentará un assemblage: *La difunta Correa*. Nada le será ajeno —ninguna técnica, ninguna tragedia— hasta ese 13 de octubre de 1981 en que murió.

LA ORQUESTA TOCA UN FINAL. Hay ruido en esos otros cuadros, los cinco pintados en exultante acrílico, que dialogan con los del campo, hechos en temple. El ruido de *El gran mundo*, de 1975, que recuerda, en una técnica que camina de la caricatura a la pesadilla, a Grosz, a los artistas de la República de Weimar, esa caída en el abismo final. En *Wedding enke* (Torta de Bodas), otra vez el hiperrealismo se mezcla con la caricatura, en esa escena donde todos parecen adorar la gran torta, enjoyada de matices. La fiesta sigue, en *Contraste* y se exalta, carnal, en *Las Modelos*. Pocas veces el acrílico ha tenido tanto sentido en sí mismo como en este cuadro, donde las mujeres desnudas, abundantes, inocentes en su pasiva disposición para ser miradas, ven pasar otro mundo, algún mundo que no existe, con el fulgor de maniquíes no del todo vivientes. Y son hermosas; por algo, desde atrás de los vidrios, desde afuera, una multitud algo borrosa que parece una antología de todos los personajes pintados por Berni en sus épocas de "realismo socialista" —un realismo socialista a lo Berni— las mira como si la quisiera alcanzar.

Narración, pero sobre todo pintura. Elie Faure le reprocha a Courbet haber gritado "realismo" sin saber que confundía "constantemente el realismo del lenguaje —que pertenece a todos los maestros capaces de remodelar en su espíritu el mundo para proyectarlo fuera de ellos mismos con un símbolo vivo— con el realismo del motivo". Al maestro Berni le pasó al revés. O, como dijo una vez Carlos Gorriarena: "En un país donde todos hacen cáscara, es bastante lógico que perdure el que pone huevos, el que toma partido hasta mancharse".

** En Ruth Benzacar. Florida 1000. Hasta el 3 de agosto.*

Rating///

TELEVISION. Ranking de espectadores del mes de junio de 1991 (lunes a domingos)

POS.	CANAL	PROGRAMA	DIAS	HORARIO	AUDIENCIA PROMEDIO	AUDIENCIA MAXIMA
1	11	Grande, Pa...!!!	Miércoles	21.00-22.00	38.0	38.8
2	11	Amigos son los amigos	Martes	21.00-22.00	36.9	37.9
3	11	Ritmo de la noche	Domingo	21.00-24.00	24.0	27.8
4	9	Hola Susana	Lunes	21.00-23.30	18.6	24.4
5	13	Fútbol: Argentina-Brasil	Jueves	21.00-23.30	17.0	17.0
6	11	La familia Benvenuto	Domingo	13.00-14.30	16.1	18.4
7	9	Súper Disney	Jueves	21.00-23.00	16.0	18.4
8	9	Estreno en TV	Miércoles	22.00-24.00	15.9	16.0
9	11	El mundo de Disney	Lunes a viernes	20.00-21.00	15.6	18.3
10	11	Telefé noticias	Lunes a viernes	19.00-20.00	15.3	18.7

Fuente: IPSA
Nota: Los datos se refieren a la medición de audiencia en el área Capital Federal y Gran Buenos Aires, en el mes de junio de 1991, sobre un universo total de 9.263.822 personas.

MARTIN AMIS

El escritor como personaje

En *El libro de Rachel* (1973), ópera prima, el escritor era un joven llamado Charles Highway; un adolescente snob y en constante celo que descargaba maldad y libido en la composición de un infame diario íntimo destinado a ''inmortalizarlo''.

En *Dinero* (1984), uno de los textos claves de los 80, el escritor es un personaje con el mismo nombre que el autor; alguien que padece la compañía no solicitada del decadente protagonista John Self recién llegado del —Bellow *dixit*— ''infierno imbécil'' de los Estados Unidos.

En *Campos de Londres* (1990) —libro recientemente distribuido en nuestro país— el escritor ya no es un joven ligeramente repugnante ni un testigo atento de la simbólica desgracia ajena. En *Campos de Londres* el escritor es alguien que, literalmente, se desintegra. El escritor ha sido expuesto a una dosis mortal de radiactividad, el fin del mundo vive a la vuelta de la esquina y todo es relativo porque el milenio se acaba y ya nada es como era.

Estos tres escritores son, en realidad, uno. Y ese escritor es Martin Amis (Oxford, 1949), descendiente directo de toda una raza de escritores ingleses que dedicaron su obra a realizar la autopsia del Imperio Británico. Evelyn Waugh, Joyce Cary, John Wain y el mismo padre de Martin —Kinglsey Amis, quien no se cansa de repetir que nunca ha podido terminar un libro escrito por su hijo— fueron las cabezas visibles, los desacralizadores de la corona que supieron precederlo en tan magna como inevitable empresa. Martin admite que, sí, algo de eso hay en sus libros, pero Martin es más ambicioso: a Martin le preocupa la decadencia del planeta Tierra: ''El que escriba sobre armas nucleares y sobre los problemas del medio ambiente no tiene que ver con una actitud ecologista de mi padre. Ocurre que todo eso excita mi imaginación''. Excitación que ya era evidente en *Los monstruos de Einstein* (1987) —volumen de cuentos radiactivos— y que se solidifica hasta el más gozoso de los espantos en *Campos de Londres:* ''El planeta está jodido y nosotros lo jodimos. Tiene medio billón de años. El equivalente de una persona de cincuenta y cinco años que ha llevado la más licenciosa e insalubre de las existencias. El perfecto personaje, si se lo piensa un poco.''

EL PERSONAJE COMO LECTOR. La crítica norteamericana no vaciló en comparar esta novela —por su ambición barroca y sus paisajes de fresco totalizador— con *La hoguera de las vanidades* de Tom Wolfe. Pero —como bien precisó *Time* en su momento—, Amis ''va más lejos y no se conforma con la sátira incendiaria de Wolfe; Amis aspira a la combustión espontánea'', y el vehículo elegido es una suerte de novela policial desarmada que el lector se encargará de ensamblar. En *Campos de Londres* sabemos —desde el mismo principio del libro— que la víctima será Nicola Six, uno de los más perfectos motivos para entrar sin pensarlo dos veces en la orden religiosa de los Hermanos Misóginos. Sabemos que ella misma va a orquestar su asesinato y sabemos que conoce el motivo, la hora, el lugar, el día y el modo en que será asesinada.

RODRIGO FRESAN

''Lo que el lector debe hacer es identificarse con el escritor. Debe intentar comprender qué es lo que el escritor se trae entre manos. Tiene que identificarse con el arte y no con la gente.''



Sin embargo, lo que esta histérica paradigmática desconoce es quien tendrá el honor de acabar con su vida. Y los candidatos son tres: el bestial Keith Talent, el burgués Guy Flinch y el escritor radiactivo Samson Young. Y estas tres personas vuelven a ser, en realidad, una: Martin Amis. Criticado —bien o mal, con Amis no hay términos medios ni adentro ni afuera de su obra— por la comunidad literaria inglesa desde hace veinte años, playboy consecuente hasta su matrimonio; apadrinado por Saul Bellow —que no vaciló en compararlo con Flaubert y Joyce— personaje de culto para sus fans, ignorado por los jurados del Booker Prize por —se rumorea— el desprecio constante del autor hacia sus personajes femeninos, Amis justifica su particular y grotesca visión de un mundo en ruinas en boca de uno de sus personajes cuando afirma que la gente prefiere leer sobre la infelicidad antes que sobre situaciones donde todo va bien y, en una reciente entrevista, amplió la idea: ''Es terriblemente difícil el hacer que la felicidad resulte creíble en la página. Además no es divertido. Por eso busco la risa a partir del espanto''.

EL PERSONAJE COMO ESCRITOR. ''Aprendí muy joven que, no importa lo que ocurra, el lector terminará creyendo en los personajes y preocupándose por ellos. No se puede impedir. El lector realiza un trabajo inmenso repartiendo vida entre los personajes, imaginándose el modo en que visten y hablan. Nabokov solía decir que el lector nunca debe identificarse con los personajes. Lo que el lector debe hacer es identificarse con el escritor. Debe intentar comprender qué es lo que el escritor se trae entre manos. Tiene que identificarse con el arte y no con la gente.''

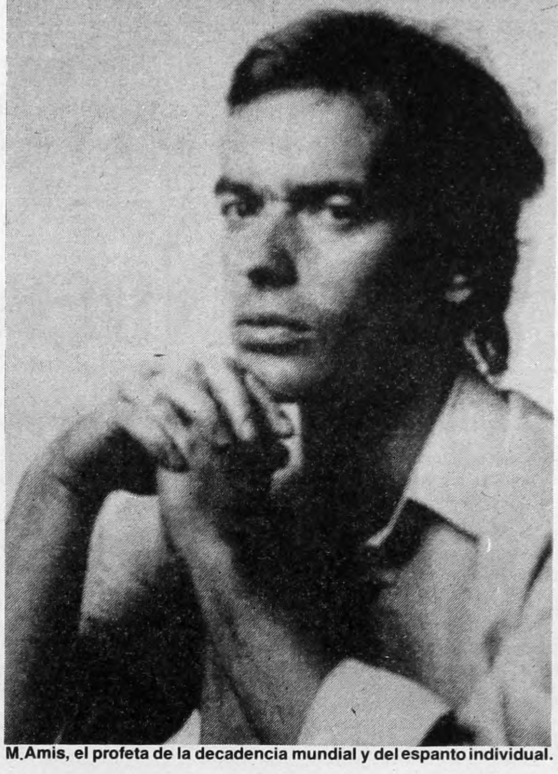
De ahí que todas las novelas de Martin Amis sean —de un modo u otro— variaciones que la literatura inglesa ha frecuentado con asiduidad. La estrategia de Amis es explorar territorio conocido y desarmarlo mediante juegos metaficcionales que mantengan alerta al lector y, de algún modo, lo conviertan en una suerte de escritor alternativo. Alguien que termina preocupándose más por los mecanismos que mueven la ficción antes que por la ficción misma.

Así, *Dead Babies* (1975) se mueve dentro de los lineamientos de ese subgénero british que es la novela de cambio de parejas que transcurre a lo largo de un fin de semana en la campiña; *Exito* (1978) es una de esas tramas donde imperan los conflictos de clase; *Other People* (1981) es un thriller en el que una amnésica es seguida por (adivinaron) el narrador; y *The Moronic Inferno and Other Visits to America* (1986), se erige en el obligatorio volumen de crónicas periodísticas escritas por un inglés obsesionado con el Nuevo Mundo y sus gentes: ''Amo a América. Es algo grande. Pasé un año en Princeton; 1958 o 1957. Sé de lo que hablo. Hasta Ronald Reagan es grande. Es un magnífico mentiroso''.

Frío, calculador y cínico, Martin Amis es, a pesar de todo, capaz de parrafadas epifánicas para definir el concepto más ambiguo de todos. Promediando *Campos de Londres* leemos que: ''De todas las fuerzas, el amor es la más extraña (...). El amor puede hacer que una mujer levante un autobús, o puede aplastar a un hombre bajo el peso de una pluma. O hace que todo se escape como ocurrió ayer y como ocurrirá mañana. Esa clase de fuerza es el amor''.

No falta quien afirma que el matrimonio y la paternidad han cambiado al egocéntrico empedernido que alguna vez fue conocido por algunos como ''esa mierdita de Martin Amis'' y por otros como ''el chico malo de la ficción inglesa''. Los tiempos están cambiando y Martin Amis cambia con ellos: ''Lo de tener un hijo modifica todo. Tranquiliza saber que, finalmente, uno tiene algo por qué morir y que ese algo no es la litaratura. Lo único que pido es no convertirme en uno de esos niños prodigios que van envejeciendo. Ahora tengo 42 años, y la gente sigue llamándome eso de 'chico malo'. No soy un chico. No me molesta lo de 'chico' me da vergüenza y siento que espanta a los lectores. Mucha gente lee eso y saca la conclusión de que mi obra, es algo así como un montón de forros usados. Me gusta sentirme un escritor de mediana edad con una obra detrás y varios libros por venir. Me siento igual. No he cambiado mucho. No creo que cambiemos mucho. El tiempo pasa y te supera, pero sigues siendo el mismo''.

NOTA: Todos los libros mencionados aquí —con excepción de Exito (Alfaguara) y Los monstruos de Einstein *(Minotauro)— han sido editados en español por Anagrama.* Dead Babies, Other People, The Moronic Inferno *y un ensayo sobre video-games llamado* Invasión of the Space Invaders *aún no han sido traducidos a nuestro idioma. En la actualidad, Martin Amis publica por capítulos* The Time's Arrow *en la revista* Granta *y planea una ''novela ligera sobre la envidia en ciertos ambientes literarios''.*



M.Amis, el profeta de la decadencia mundial y del espanto individual.

SERIE NEGRA

RAYMOND CHANDLER EN HOLLYWOOD

Nueve secuencias de un fracaso

En 1943, Raymond Chandler llegó a Hollywood cargado de esperanzas. Siete años más tarde, herido y desilusionado, abandonaba la "fábrica de sueños" para siempre. Allí, a su entender, "los escritores son tratados como vacas", y "encontrar un buen guión resulta un fenómeno tan extraordinario como ingenuo". Quien fuera el maestro indiscutido del género negro debió pagar un precio muy alto en su peregrinaje por lo que consideraba "un desierto cultural". Lo que sigue son sólo algunas secuencias de su dura historia.

CHRISTIAN KUPCHIK*

1: *BILLY LEE CON RAPIDEZ.* 1943 fue un buen año para Billy Wilder. Había realizado su segundo largo como director en Estados Unidos: *Five Graves to Cairo (Cinco tumbas a El Cairo),* que le valió el reconocimiento de la industria como uno de los más talentosos creadores jóvenes. Sentado en su cómodo sillón de cuero, Wilder revisaba sus futuros proyectos. Antes de que el productor Joe Sistrom ingresara como una tromba a su oficina, a Billy le hervía el cerebro con algunas buenas ideas. Luego de los saludos, comentarios sobre el tiempo o el último fracaso de la semana, Sistrom dejó con displicencia sobre el escritorio un libro que traía bajo el brazo, y comentó que valía la pena que "alguien" se ocupara de él. El título era *Double Indemnity* y su autor James M. Cain. A Wilder la lectura le tomó 58 minutos. Al dar vuelta la última página, miró a Sistrom y cabeceó afirmativamente. Era evidente que una historia tan encantadora, llena de crímenes, codicia y sexo valía la pena.

Sin embargo, había un pequeño problema: Cain no se hallaba disponible para trabajar en la adaptación de su obra. Sistrom sugirió entonces el nombre de un tipo que conocía, Raymond Chandler, un escritor de novelas policiales. Billy Wilder jamás había oído hablar de él, pero por consejo del productor leyó *The Big Sleep* (le tomó una hora y media) y quedó convencido de sus cualidades. Sí, era el indicado. Chandler le ayudaría a redactar el guión de *Double Indemnity.*

2: EL GRAN SUEÑO. En 1943 Raymond Chandler tenía 55 años. Los últimos once los había dedicado por entero a la literatura. En ese período produjo cuatro novelas y una veintena de cuentos. Su reputación como heredero natural de la escuela "dura" de Hammett crecía con cada libro, pero tanto Chandler como sus editores estimaban que el asunto marchaba con demasiada lentitud. A pesar de las buenas críticas, su obra aún no había excedido los límites relativamente estrechos de un público formado sobre todo por los amantes del género. Tanto o más que el prestigio literario, a Chandler comenzó a preocuparle el dinero. Desde que había decidido convertirse en escritor profesional, él y su mujer Cissi (18 años mayor) vivían en los bordes de la miseria. Rodaban de pensión en pensión, y los pocos muebles que poseían se hallaban almacenados en los depósitos de una casa de empeños. Pero ahora la fortuna al fin le sonreía: Hollywood le abría las puertas y la billetera. Chandler vio la oportunidad que había soñado para alcanzar una vida decorosa. La vida, pensaba, que todo escritor serio merece.

3: NADA EN COMUN. Ya en 1941 la RKO le había comprado los derechos de *Farewell, my Lovely (Adiós, muñeca)*: el precio establecido fueron dos mil pálidos dólares. La novela se filmó con el nombre de *The Falcon Takes Over,* una producción barata que cayó en un olvido tan vertiginoso como merecido. Al año siguiente, Chandler consiguió vender los derechos de *The High Window (La ventana siniestra),* que la 20th Century Fox rebautizó como *Time to Kill.* El resultado: otro superfluo producto serie B.

Double Indemnity (traducida por la distribuidora como *Pacto de sangre*) marcaría su verdadero debut en Hollywood. Las condiciones económicas estipuladas fueron mucho más ventajosas de lo esperado. No obstante las enormes expectativas, los inconvenientes no demoraron en llegar: Chandler tenía problemas para adaptarse a las condiciones de su nueva situación laboral. Trabajaba con Billy Wilder durante el horario de oficina normal, cuando estaba acostumbrado a escribir solo, preferiblemente de noche y sin la obligación de marcar tarjeta.

Por si esto fuera poco, muy pronto comenzaron a chocar las personalidades opuestas del escritor y el cineasta. Chandler era un tipo cultivado, cortés y tranquilo, un auténtico gentleman al que se le hacía muy difícil soportar la franqueza y el entusiasmo altisonante de Wilder. A pesar de que no tenía experiencia alguna como guionista, solía declarar que las relaciones de trabajo existentes atentaban contra la libertad creativa. Se consideraba humillado, degradado y profanado por todos: Wilder, la Paramount y toda la industria cinematográfica. Cuando ya todo hubo pasado, recordaría su colaboración con Wilder como "una experiencia insoportable que probablemente acortó mi vida".

Wilder, por su parte, estimaba que Chandler era un snob, un histérico amargado y problemático que lo veía todo mal. En verdad, Wilder solía lamentar la distancia que existía entre el Chandler de la vida real y la idealización que había hecho de su héroe literario, Philip Marlowe. El director se sentía decepcionado respecto de su compañero, y al verlo llegar a diario enfundado en su típico saco de tweed azul y pantalón de franela gris, solía bromear diciendo que se vería perfecto en un rol secundario como contador público o empleado administrativo. Su lacónico juicio final sobre el escritor no puede ser más ilustrativo: "Jamás he trabajado con nadie que me irritara más".

4. LA CIUDAD. Lo notable es que a pesar de la atmósfera que los rodeaba, el guión acabó por ser escrito. Chandler, por cierto, dimitió algunas veces, pero siempre volvía y llegaba a un acuerdo con Wilder para completar el trabajo. En lo esencial, el guión coincidía en todo con el texto original de Cain, e incluso los cambios efectuados parecieron mejorarlo; por lo menos eso fue lo que pensó hasta el propio autor de la novela.

Se limaron sobre todo algunos diálogos demasiado "literarios", y la historia ganó en agilidad, cobró una nueva forma exterior. Es contada en forma retrospectiva por la voz en off del protagonista, quien reproduce desde un presente incierto el desarrollo de los acontecimientos. Si bien ya se conocía algún antecedente al respecto, esa técnica narrativa será utilizada con cierta asiduidad a partir de *Double Indemnity.*

El film se constituyó en un éxito tanto de público como de crítica. La dirección hábil de Wilder, que acertó a encontrar el tono justo, carente de sentimentalidad, sumada a las actuaciones de Fred McMurray y Barbara Stanwyck en los roles protagónicos, resultaron factores vitales. Pero no por ello es posible olvidar un guión de primera calidad, que coronó la espinosa lucha de Chandler y Wilder con una nominación al Oscar (que no obtuvo) por "libreto mejor escrito".

Algunos críticos consideran que *Double Indemnity* abrió las puertas



Thompson y la pradera pavi

JUAN SASTURAIN

> Usaba la Remington como una Thompson, precisamente. La máquina de escribir era una ametralladora siempre caliente de teclear contra reloj.

Bienvenida la moda Jim Thompson. Entra por los ojos, como siempre. El cine ha echado sus redes en las treinta novelas que escribió el autor de *El asesino dentro de mí* y no termina de recoger. No vale la pena reiterar exégesis memoriosas pero los medios recordarán en los próximos meses los lugares comunes de su intersección con el cine: las colaboraciones cómo guionista con el primer Kubrick en las películas de los cincuenta *(The Killing,* sobre la novela homónima de Lionel White, estrenada como *Atraco perfecto,* una vuelta de tuerca a *La jungla de asfalto* con el mismo Sterling Hayden; y *Paths of Glory,* memorable *La patrulla infernal* con Kirk Douglas); la versión más o menos infiel que Peckimpah hizo de The Getaway (La fuga), y su trabajo de actor en la versión de *Adiós, muñeca* de Dick Richard en la que Mitchum hizo un Marlowe impecable.

Se sabe, además, que como en el caso de Goodis y Himes, a Thompson lo han valorado primero los franceses, en un principio sus libros —fue largamente editado en la Serie Noire de Gallimard— y luego las excelentes películas de Tavernier y Alain Corneau. El rescate yanqui ha sido tardío pero con cierto ruido en los ochenta: Barry Gifford, autor de la novela con la que David Lynch construyó su *Wild at Heart,* se encargó de reeditarlo con amor y respeto de lector adolescente.

Acaso no haya vendido más ahora que cuando era un autor de quioscos y portadas de colores rabiosos, y usaba la Remington como una Thompson, precisamente. La máquina de escribir era una ametralladora siempre caliente de teclear contra reloj y a tanto la línea: llegó a firmar al pie de diez novelas entre 1953 y 1954... Pero sin duda que le ha llegado la hora de ser leído con cuidado. Y en todos los sentidos: con respeto y precaución. Habría que poner un cartel al comienzo de sus novelas —jamás dedicadas...—: cuidado con el texto, muerde.

Jim Thompson en una de sus contadas apariciones televisivas.



ROY Y EL KID. Siempre vale la pena hablar de Thompson pero en este caso sirve el pretexto de sus adaptaciones al cine: en 1990 se filmaron *After Dark, my Sweet* (James Foley) y *The Grifters* (Stephen Frears) que se está proyectando en España, con adaptación del sagaz Donald Westlake —nominado sin suerte para el Oscar— y una soberbia Anjelica Huston. Pero la moda sigue: *Nothing More than Murder, South of Heaven* y *Savage Night* están en proceso de preproducción. Hay Thompson para rato. Y quedan otras veinte historias agazapadas, esperando para saltar a la pantalla.

Por suerte, los últimos años fueron pródigos en traducciones españolas del autor de *Recoil.* Entre Etiqueta Negra, de Júcar y Cosecha Roja, de Ediciones B, se repartieron una docena de títulos que, sumados a los ya clásicos reeditados una y otra vez, superan las veinte novelas, la mayoría de las veces penosamente traducidas.

No es el caso de la versión que hicieron Victoria Llorente y Carlos Sampayo de *After Dark, my Sweet* (Cosecha Roja, 1989) que excepto por el caprichoso título elegido —*Un cuchillo en la mirada*— resulta un ejemplar ejercicio de estilo. Esa primera persona tan frecuente en Thompson, medio habitual de acceso a los oscuros interiores de sus psicópatas asesinos, es aquí la expresión sutil y fluida de la perspectiva de Bill Kid Collins, un ex boxeador evadido de una clínica de perturbados mentales que se acopla a la turbia e idealizada Fay y al "tío" Bud en un desastrado proyecto de secuestro.

Asistimos, tensos y agoreros, al forcejeo de una mente que se obstina en razonar con la torpeza de quien se mueve en la nieve mientras los demás corren milagrosamente libres y sueltos a su lado. El Kid es imprevisible tanto como lo es el mundo de los otros para él. La increíble maestría de Thompson consigue que sólo los párrafos finales iluminen con patética claridad, en un desenlace tan sorpresivo como coherente, los mecanismos y los sentimientos de esa mente que hemos tenido en foco, pero inaccesible, durante 180 páginas... No casualmente Max Allan Collins —crítico, estudioso, autor de *Jim Thompson: the Killers inside Him,* pero también novelista y guionista actual de *Dick Tracy*— ha dicho que esta novela es la mejor construida de entre las que se basan en el relato personal del psicópata narrador.

Con respecto a *The Grifters (Los timadores,* Júcar, Etiqueta Negra, 1989) sólo cabe el asombro. La novela, publicada en 1963, contada en tercera persona y con "libre acceso" del narrador a la biografía y los pensamientos de cada uno de los personajes, despliega una cantidad de in-



Robert Montgomery y Andrey Totter en una escena clave de "La dama del lago".

Chandler con Billy Wilder en la Paramount, 1943.

a un nuevo género dentro del cine americano. En su libro *The Dark Side of the Screen*, Foster Hirsch habla de este film como el primero del cine negro. Lo considera "una introducción a una nueva ola de cine policial que se opuso al optimismo tradicional del cine popular americano". Entre las características renovadoras que supuso la película de Wilder, Hirsch señala la recupe-

mentada

formación respecto de éstos que nada tiene que ver con la contención rigurosa de *After Dark, my Sweet,* que data de ocho años antes. Sin embargo, no ha de creerse que se trata de diferencias estilísticas producto de dos momentos de una presunta evolución. Nada de eso. Los dos mecanismos narrativos se han alternado en Thompson, y *The Grifters* se intercala entre *The Transgressors,* de similar propuesta formal, y la que es, sin duda, su obra maestra de visión subjetiva: *Pop. 1280.*

La historia de Roy Dillon, su madre Lilly y Moira Langtry, ambientada en Los Angeles y con ramalazos retrospectivos en la costa este, está construida con desarmantes elementos folletinescos que no ahorran ni siquiera la dulce judía marcada en Dachau y una alternativa, seriamente esbozada, de final feliz con el protagonista ascendido a jefe de ventas... Novela irónica y tramposa sobre tramposos. *The Grifters* muestra el timo con un aparente modo de vida que es sólo la metáfora de un fraude mayor, el de los sentimientos siempre escamoteados, el de vivir con trampas... Tres o cuatro escenas memorables y un final atroz, bien griego, a lo Sófocles, ponen todo patas para arriba, como debe ser.

En un momento de *After Dark, my Sweet,* el Kid describe el mundo como una planicie pavimentada que podemos suponer vacía. Puede estar llena de gente también, como ese Los Angeles en el que se disuelve Lilly con el bolso lleno de billetes sucios de sangre.

Y parece que no hay otro lugar a donde ir.

ración del espacio urbano como voz implícita de la narración. "Una película policial —nos dice— se desarrolla por lo general en una gran ciudad, pero ésta nunca puede ser un fondo neutro, sin contornos. Ella participa en la acción, 'comenta' la conducta de sus habitantes, contribuye con su atmósfera y tensión a la credibilidad del relato."

Este conciso intento de definición del concepto "ciudad" en el cine negro podría muy bien aplicarse como una síntesis de toda la producción literaria de Chandler. Sus narraciones están muy ligadas a la vida de los grandes centros urbanos, muy en especial Los Angeles. En esta ciudad siempre parece haber algo que contar. Conduce a sus moradores al cielo o a la catástrofe, al poder o a la resignación. Seduce y traiciona. Da con una mano y quita con todo el cuerpo. A los ojos de Chandler, California es la tierra que se precipita con mayor velocidad hacia la ruina y la disolución moral, alejada de la civilización, gobernada por violencia y corrupción. Sin embargo, también allí es posible encontrar belleza; se puede sentir el olor del mar entre los gases de los autos y el hedor a perfume barato. Quizá por ello, sus descripciones urbanas son lo más vivo que hay en sus libros. Es la atmósfera lo que perdura, mucho más que las intrigas o los personajes.

5. "LA CHICA DECIA HU HUH". En cuanto a mujeres, baste con afirmar que en las novelas de Chandler —casi sin excepción— acaban siendo las asesinas. Muchas son rubias. Algunas auténticas, otras teñidas. Chandler se había propuesto retomar su trabajo literario tan pronto acabara con *Double Indemnity*, pero el éxito del film hizo que recibiera nuevas ofertas de la Paramount. Y él no podía rechazar una oferta. Por primera vez en muchos años ganaba bien, y vio la oportunidad de mejorar su condición económica como una inversión de cara a su futuro novelístico. Oficialmente, sin embargo, asumía otra posición: "Resulta algo patético recibir dinero de Hollywood, sin olvidar el dudoso placer de encontrar a famosos actores derrumbándose en alcohol en algunos de los restaurantes más carentes de estilo del mundo".

La misión de Chandler consistía ahora en mejorar los diálogos de dos guiones ya existentes: *And Now Tomorrow* y *The Unseen.* Ejecutó el trabajo con rapidez, y pareció descubrir las cualidades del lenguaje cinematográfico, así como las especiales exigencias ante las que se encuentra un guionista. Cuando alguien le preguntó cuál era el secreto que se escondía detrás de un buen guión, Chandler declaró: "Ante todo, si lo que se pretende es hacer una buena película, hay que tener en cuenta que las palabras pueden resultar fatales. Las mejores escenas que escribí eran prácticamente tomas monosilábicas. Y la mejor escena corta que me tocó redactar, a mi entender, era una en la que una chica repetía tres veces 'hu huh'. Eso sí: lo hacía con tres entonaciones diferentes. Eso es todo".

6. UNA DALIA Y DOS LIMOUSINES. Chandler aprendió todo lo que había que aprender sobre la artesanía del texto cinematográfico; sin embargo eso no fue suficiente para detener la mano insegura de directores mediocres que cambiaban sus originales. Amargado y desilusionado, Chandler confiesa a un colega que ya no tiene importancia alguna lo que ellos escriben. "En Hollywood no hay nadie que sepa leer, y aun cuando hubiese alguien, sería incapaz de diferenciar un buen guión de otro malo."

En 1945 se presenta a Chandler el gran desafío en su vida como guionista: la Paramount quería tener un guión original para su estrella, Alan Ladd. La cuestión exigía rapidez. Chandler se puso a trabajar de inmediato en *The Blue Dahlia (La dalia azul)* pero no progresaba con la debida velocidad. Ya todo estaba a punto para comenzar el rodaje, y ante la demora del guión el productor resolvió ofrecer a Chandler 5000 dólares extra si lograba acabar con su tarea en la fecha prefijada. Chandler, quien todo el tiempo imaginaba tener la situación bajo control, consideró la oferta como una humillación y se negó a escribir una sola palabra más. Luego de lentas y complicadas negociaciones, el inflexible Raymond accedió a terminar su labor, pero esta vez sería bajo sus condiciones. Se sentía tan profundamente herido, que la única posibilidad que veía para acabar con el bendito guión era hacerlo borracho. Por ello exigió dos limousines montando continua guardia ante al puerta de su casa, siempre listas para buscar un médico, llevar al ama de llaves al mercado y dejar las hojas terminadas en el estudio. Además, en la casa vivía una enfermera encargada de suministrarle inyecciones vitamínicas a intervalos regulares. Cuando Chandler bebía, jamás probaba bocado.

7: NOSOTROS LAS VACAS. Chandler trabajó bajo estas peculiares condiciones al menos durante una semana y logró dejar el guión terminado en el tiempo establecido. De cualquier forma, sentía que el esfuerzo había sido inútil. No le faltaba razón, en primer lugar porque sus peores cosas siempre estuvieron ligadas al alcohol y, por otra parte, las habituales intervenciones de directores y productores sobre los guiones, acabaron transformando *The Blue Dahlia* en un thriller bastante ordinario, con una estructura narrativa excesivamente plana.

Al año siguiente Chandler abandona Hollywood, saturado de la industria cinematográfica que, a su entender, lo había explotado y utilizado. "Hollywood trata a los escritores como vacas: les quita toda la leche y una vez secos los deja haciendo sebo." Chandler informó sobre sus experiencias en Hollywood en una serie de artículos publicados por la revista *Atlantic Monthly*. Estos artículos configuran un cóctel explosivo en el que se mezclan el orgullo herido, la integridad artística, salvajes acusaciones y una pequeña dosis de crítica concentrada. "El guión es la base que sustenta todo el arte cinematográfico, pero en Hollywood los responsables de crear y cuidar esta base son escritores a sueldo que ni siquiera gozan la posibilidad de reservarse el derecho a sus propios trabajos. En consecuencia, no se escribe un solo guión de valor. El sistema se ocupa de explotar talentos, en caso de que todavía quede alguno." Por si no se expresara en forma suficientemente clara, Chandler concluye: "En Hollywood, encontrar un buen guión resulta un fenómeno tan extraordinario como ingenuo".

8: LA ULTIMA CENA. El objetivo de Raymond Chandler era llegar a ser considerado un escritor "serio". A pesar de ser uno de los maestros indiscutidos del género policial, nunca pudo alcanzar el Parnaso literario como ambicionaba. La respuesta que dio a por qué aterrizó en el duro ramo del séptimo arte es todo un testimonio de su capacidad irónica: "Si mis libros hubiesen sido peores, Hollywood jamás me habría llamado. Y de haber sido mejores, yo nunca hubiese ido".

Nuevamente tentado por el dinero, Chandler escribe un guión original para la Universal en 1947. El trabajo llevó su tiempo y la compañía no estaba particularmente encantada con el resultado. La propia opinión de Chandler no podía ser más pragmática sobre el asunto: "No me preocupa mi reputación como guionista. No me gusta escribir guiones y jamás volveré a hacerlo. Si hice esto fue simplemente por dinero". El guión fue a parar a algún archivo polvoriento, y Chandler lo utilizó algunos años más tarde como base para su última novela, *Encuéntrame en Esmeralda*.

A pesar de que Chandler nunca pudo reconciliarse con las exigencias de la industria, Hollywood siguió mostrando interés en él. En 1950 fue convencido para escribir un guión basado en la novela de una talentosa joven norteamericana: Patricia Highsmith. El libro era *Strangers on a Train (Pacto siniestro)* y la dirección estaba reservada a una celebridad: Alfred Hitchcock. Todo parecía funcionar a la perfección, pero la colaboración entre guionista y director volvió a ser un desastre. Chandler vería en Hitchcock a un tipo tan gordo como cerrado, incapaz de admitir nada que no fuesen sus propios puntos de vista. Hitchcock renunciaba a realizar comentarios en torno de la persona de Chandler, pero dejó constancia pública de que su guión era inservible y le encomendó un par de veces rehacerlo de la primera a la última página. Todo fue inútil: el film no contentó a nadie y el propio director pidió excusas a la Highsmith por el resultado, haciendo responsable fundamental del fracaso al guión de Chandler. Algunos años más tarde, se lo vio con el director, cenando en un restaurante de La Jolla, ciudad en la que residía el escritor. Poco después, el 26 de marzo de 1959, Chandler moría en la clínica Scripps, víctima de la bebida y una pulmonía mal cuidada.

9. RECUERDOS DEL PALACIO. Es probable que Hollywood haya subestimado a Raymond Chandler. Se le tenía por un simple escritor de novelas policiales, un obrero de la literatura al que no sería difícil amansar. Las compañías conocían y apreciaban sus historias agudas, sus diálogos seguros y sus imágenes audaces, pero también sabían de su fuerte integridad artística y su voluntad de libertad. Fueron estos valores lo que le hicieron inclasificable ante el refinado aparato organizativo hollywoodense. Para Chandler, Hollywood significaba mucho dinero y poca satisfacción. Le resultaba un proceso angustioso y frustrante cada oportunidad en que un proyecto se averiaba, ya sea por su propia iniciativa o por culpa de los demás. Pero por sobre todas las cosas, despreciaba la superficialidad y falta de respeto que imperaban en la "fábrica de ilusiones". En una carta a su editor, Chandler comenta la posibilidad de elaborar una novela sobre Hollywood, al que describe como "una especie de palacio de gobierno sudamericano tomado por asalto por militares vestidos con uniformes de opereta. Cuando todo termina y se pueden contemplar los muertos andrajosos que pueblan por millares las calles ante los muros, uno comprende de improviso que esto no tiene nada de divertido: es un circo romano condenado a marcar el fin de una civilización".

** Este artículo se publica por acuerdo con* El País Cultural, *de Montevideo.*

LA NUEVA POESIA

Siesta

ARTURO CARRERA*

Unas sombras confunden,
la semejanza y la energía.

La súbita vitalidad
con que refleja el agua
tu sonrisa.

Parecía una coraza de miel
el silencio del sapito.

En ese plancton de membranas invisibles
tan en la punta de una lengua familiar,
conocida...
los límites y contactos se cortan
en unos débiles colores.

el agua apenas los tiñe ensangrentándolos.

Sabores confusos de lo inadvertido
que baja en una línea, la línea tensada por el infinito
en la armonía de pulir... no sé... qué

¿diamantes con carbones?

pero el sapito no.
Estaba en el piletón,
oyendo las tensiones,
los antagonismos,
el "aire agrio"
de un reposo cálido y todo su cuerpo echó
un orín azul,

la indiferencia de unas conexiones
nos comprenden.
Lo inadmisible, lo intransferible,
por su serenidad inexistentes,
más allá de su brevísima música
o coquilla,

o risita
de niña nueva

albedrío discontinuo de una lucha
de las formas,
unas y múltiples, con sus secretos deformantes

unas y múltiples
en la variedad de afear y aquietar
lo distinguido puntual por desgano.

Señuelo con el-sueño. Sapito... de la piedra en las ondas
la indiferencia se podría marcar,
la indiferencia si durara en belleza se podría
abrazar:

¿cuántos intentarán conversar con ranitas,
pájaros, peces
insectos esmaltados?

¿cuántos en el cuadro
de las pasiones sin secretos
y cuya sintaxis no los dejará admirar?

A una orilla de agrios ojitos
lo que desconozco porque leo
me llama: "¿Cuántos niños egipcios en tu voz
oyeron élitros,
zumbidos,
los escarchados soles diminutos en los oros inquietos
de los ojos?"

inquietos por la respiración que les cambiaba bengalas
del oído y otras
acuáticas...

mancharon esmeraldas labios gruesos
que sus madres de perfil no admitían.
Como en la partitura de un ignoto deseo
los ojos de una ceguera
perfecta
(que nos da el sentido, sí,
el sentido)

y los dedos en las teclas
y las válvulas del corazón diezmado
y el infinito sereno —olvidado silencio— del sapito.

En la sentencia que en un film de Tarkowvski vi, oí, no
sé:

"...le gusta el azul,
hay que azotarlo el sábado..."

* Texto de su libro inédito *La banda oscura de Alejandro*. Ultimas obras: *Children's Corner* (1989), *Ticket para Edgardo Russo* (1987), *Animaciones suspendidas* (1986). Carrera obtuvo la beca de la Fundación Antorchas en 1990.

